

Sobre lo verdadero, lo falso y lo ficticio en el encuentro entre narración, danza e imagen en movimiento.

Foro: Mediatización y narratividad (Cord. O. Traversa)

Susana Temperley

Crítica de Artes- Universidad Nacional de las Artes

Resumen

En el marco de una Historia de la danza, se sitúa el origen de la relación entre las artes del movimiento y la tecnología en el momento en que la danza se encuentra con el cine. Son escasos los autores y tímidas las conjeturas que indagan o, incluso, reconocen en el origen de la humanidad la relación danza-tecnología.

En continuidad con este problema el estatuto de la tecnología generalmente involucrado en dichas reflexiones, lleva a circunscribir las relaciones complejas de la danza en relación con lo tecnológico sólo en cuanto a la función representativa de este último. Este punto merece especial revisión a la luz de los nuevos trabajos de Eliseo Verón (2013) sobre el origen de la mediatización y de Oscar Traversa (2014) quien continúa con la reflexión iniciada por Leroi-Gourhan (1962), sobre el origen de las relaciones entre técnica y lenguaje y su desenvolvimiento en el tiempo

En este marco, se propone el análisis de casos de danza en soporte audiovisual, en torno a cuestiones relativas a la mediatización, con principal foco en la narración y la ficcionalización.

Palabras clave

Narratividad – mediatización – danza – ficción

Narrativity - mediation - dance- fiction

Danza y Mediatización

El propósito del siguiente trabajo es el de abordar la danza a la luz de la teoría de la mediatización en su “trayecto largo”, es decir considerándola una dimensión fundamental en el desarrollo del *h. sapiens* desde sus orígenes. Esta postura, se enmarca en las formulaciones realizadas por Eliseo Verón (2013), para quien situar en el principio de la humanidad, la sucesión de fenómenos mediáticos, implica tener en cuenta una dimensión fundamental de nuestra especie biológica, que es la semiosis¹. Esta afirmación se opone a aquella más arraigada que considera que la mediatización es propia de un momento particular de la historia, en concreto, el momento del surgimiento de la imprenta y su repercusión en el desarrollo de la prensa gráfica en el siglo XIX.

Si nos ubicamos desde la perspectiva de “trayecto largo”, habrá que enfrentarse a la pregunta: ¿En qué medida las diferentes formas de manifestación de la danza que se sucedieron a lo largo de la historia de la humanidad juegan un papel crucial en los procesos evolutivos denominados por Verón como “procesos de mediatización”?

¹De acuerdo a este postulado, la semiosis no sería otra cosa que la capacidad básica distintiva de la especie, que se funda en las contingencias propias de la articulación de las prácticas colectivas con el conjunto de las limitantes biológicas

Enmarcando nuestro propósito en esta pregunta abarcadora, vamos a focalizar nuestra atención en el camino de la mediatización de la danza en sus dos extremos, en las primeras danzas rituales, por una parte y en esta manifestación característica de nuestra era digital que es la *videodanza* o *danza para la pantalla* (según su definición anglosajona “screendance”).

La necesidad de volver en el tiempo, se hace aún más acuciante si tenemos en cuenta que la danza es considerada la primera de todas las artes, anterior a la música, a la pintura o a la escultura. Según A. Haskell (1971), la danza puede que sea la más antigua de las artes, y es un arte que no necesita ningún instrumento más que el cuerpo del bailarín. El origen de la danza se encontraría entonces en aquel primer ser humano que, en medio de una especie de éxtasis, saltaba corría, giraba y repetía gestos rítmicamente una y otra vez expresando sus sentimientos, tratando de alejar sus miedos o dando rienda suelta a su alegría.

De similar opinión se muestra, Curt Sachs cuando manifiesta que: “La danza es la madre de las artes. La música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y el espacio (...)”. El hombre creó con su cuerpo la danza antes de usar la materia o la palabra como vehículo de comunicación y expresión” (1944, 45). En este marco, y siguiendo la tesis de Verón, si consideramos que las primeras configuraciones operatorias que involucraron a las técnicas corporales con la producción de instrumentos de uso, dieron lugar a los primeros fenómenos mediáticos, estaremos en condiciones de considerar a la danza como parte, al menos “representativa” de este largo proceso de desarrollo humano que lejos de detenerse, continúa y se complejiza en la actualidad.

Entendemos entonces que las técnicas corporales constituyen la base misma de las manifestaciones de la Danza desde sus orígenes: para danzar se hace necesaria la presencia empírica del cuerpo en un espacio y las técnicas del movimiento². Dicho de otro modo, las técnicas del movimiento que definen a la danza (basadas en fuerza, velocidad, cambios de energía, desplazamientos en el espacio, cambios de altura, e incluso, manipulación de objetos) no son más que reactualizaciones de las técnicas del cuerpo en su *estar en el mundo*.

Se trata entonces de pensar que la organización en las dimensiones de espacio y tiempo en la danza implica una reactualización de las posibilidades y límites biológicos

² La autonomía del sistema Danza, es decir aquella que hace posible los “signos” y los procesos de producción de sentido en este terreno incluye el espacio escénico, la gestualidad y expresividad del cuerpo en movimiento.

del cuerpo humano a partir de una alteración de escalas³. Como señala Guido, el ritual desplaza el danzar espontáneo cuyo fin era el del desarrollo de la motricidad, la descarga y el equilibrio del organismo. Con la danza tribal se van configurando formas fijas como diseños en el espacio, por ejemplo círculos dotados de un centro o el espiral en tanto representaciones simbólicas del tiempo y el espacio sagrados⁴. Es decir que la danza ritual reactualiza los relatos simbólicos plasmando formas en códigos de movimiento y, de este modo, se van configurando como parte constitutiva de un dispositivo de mayor complejidad, incluyéndose así, en el proceso histórico de la mediatización.

Luego vendrá su articulación con otras materialidades (y tecnologías). Nos referimos a los avances comprendidos entre el advenimiento de la electricidad, y con él, la llegada de la iluminación eléctrica, el soporte fílmico, el soporte electrónico del video, hasta las pantallas digitales de hoy en día. Así, la danza, se encuentra con estos dispositivos tecnológicos que involucran soportes y técnicas disímiles en diferentes niveles. El resultado de este encuentro es claramente descripto por Oscar Traversa:

“La danza cuenta con un suelo tan extenso como el proceso de hominización, incluso con antecedentes biológicos que lo preceden. Se trata además de un proceso de extensión colectiva (forma parte de los recursos comunicacionales ineludibles en el universo de la convivencia desde siempre (...)) Al otro componente de la asociación, el video se le puede asignar un lugar opuesto, se encuentra en un momento casi emergente, la combinatoria entonces da ocasión a una tensión regrediente/ progrediente” (2011: 24).

Narratividad en la danza

Ahora bien, se hace necesario considerar también otro aspecto, el de la narratividad, ya que de acuerdo con Traversa (2016), “...si surge como evidente la asociación entre operatoria social e instrumental y los procedimientos narrativos, los mundos que se edifican a partir de las producciones imaginarias constituyen el aspecto crucial pues involucran todo lo concerniente a las creencias, por una parte y, por otra, al conjunto de la producción artística y al extendido de las prácticas estéticas. En tal sentido, la narración, en sus variaciones factuales o ficcionales, se ligan a los procesos que

³ Verón señala que en la situación de comunicación cara a cara entre dos individuos, es decir cuando hay mediación y no mediatización (es decir fenómeno mediático) se constata una situación espacio-temporal homogénea. Esta es la situación original de la semiosis comunicacional del sapiens. El salto o alteración de escala se presenta en el momento de la mediatización, es decir cuando hay desfase en tiempo y/o espacio.

⁴ A propósito ver Guido, 2014.

acompañan el trayecto histórico de la especie” (2016: 2). Aquí, se señala un hecho crucial: todos los colectivos humanos conocidos, de todo tiempo y lugar, son productores de entidades que se ajustan a propiedades narrativas.

Comprender la narratividad en este sentido, en tanto dimensión constitutiva, procesual⁵ de todo fenómeno discursivo (y no en términos de estructura de índole estática y privativa de un tipo de discursividad específico), permite afirmar que tanto en las danzas ancestrales sean éstas agrícolas, nupciales, guerreras, venatorias o funerales, que en cuanto a la forma se pueden dividir en imitativas y no imitativas, como en las danzas actuales, se presenta siempre un componente narrativo y que además este opera como uno de los basamentos de los procesos de producción de sentido sociales.

Así, el indagar en este aspecto-el de la narratividad- aparece como una instancia central para deslindar la relación danza- mediatización. Sin embargo, un doble obstáculo se presenta en este cometido:

Por una parte, la cualidad narrativa de la danza ha estado siempre fuertemente ligada a su estatuto ficcional mimético, es decir que representar la apariencia de las cosas, simular “lo real” volcado a un arte definido por la acción en un eje temporal y por la dinámica de los cuerpos en movimiento, implicó su circunscripción progresiva a la elaboración de una secuenciación lineal sobre la cual había que “contar una historia”. Esta limitación se observa especialmente, en el período romántico de este arte -“El Cascanueces” o “El lago de los cisnes”, etc. no son otra cosa que transposiciones de narraciones verbales- y ha significado una herencia de alto peso que continúa operando aún hoy, a pesar de los esfuerzos de las corrientes vanguardistas del SXX.

Pero incluso mucho antes, con respecto a la cualidad imitativa, Platón reconoció tres especies de danzas, dos que clasificó como «honestas» y una como «sospechosa»: la primera, de pura imitación, que con dignidad y nobleza se ajusta a las expresiones del canto y de la poesía; la segunda, destinada a procurar la salud, ligereza y buena gracia en el cuerpo; la tercera es la “sospechosa” en tanto que con pretexto de cumplir con ciertos ritos religiosos imitaba la embriaguez y resultaba en el abandono a toda suerte de excesos. Por esta razón, así como juzgó las dos primeras valorables por su utilidad educativa para la república, desterró la última como contraria a la moral y buenas costumbres.

Ahora bien, es posible notar en ésta categorización platónica que el atributo de “mayor nobleza” se adjudica a la danza originada en operaciones de transposición de

⁵Este aspecto implica adherir a la afirmación greimasiana “...en nuestro proyecto semiótico, la denominada narratividad generalizada -liberada de su sentido restringido que la vinculaba a las formas figurativas de los relatos- se considera como el principio organizador de todo discurso.” (Greimás-Courtés, 1982: 274).

índole imitativa, desde el canto y la poesía a la expresión performática y, por lo tanto, prevalece, como una postura profundamente arraigada en la *Historia* de este arte, que sostiene la identificación del relato mimético como la única clase de sustancia narrativa que puede tener la danza.

El doble obstáculo mencionado, presenta también una limitación que se observa más cercana en el tiempo, pues ya en el siglo XX, el intento de dejar de contar historias mediante el cuerpo y el movimiento aparece como un objetivo primordial. El esfuerzo del “purismo” (del “Arte por el arte”) implicó intentar abandonar el yugo de la representación de mundos ajenos al lenguaje del cuerpo en movimiento. Así, los principios de la danza de corte modernista y posmodernista, de Cunningham a la Judson Church, entre otros, se focalizan en una búsqueda de abstracción cada vez más pronunciada.

Un límite, entonces, se encuentra en el rigor de la fidelidad en la imitación y el otro, que podríamos catalogar como el extremo opuesto, en la negación del estatuto artístico de lo representacional. La tiranía de la referencialidad y del universo del lenguaje verbal, por una parte, y la demonización de este mismo estatuto y la búsqueda de un tipo de arte legitimado por la abstracción y la autoreflexividad, por el otro.

Ahora bien, el “contar una historia”- el relato como única posibilidad de lo narrativo- aparece en ambas posturas como si fuera el único estatuto posible de la narratividad. Pero si adoptamos la visión que trasciende la transposición de historias y la estructura canónica del relato, encontramos que en la *danza del sapiente* operó y opera siempre, un nivel narrativo, entendiendo a este último como el nivel de las “concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones”, definición acuñada por Paolo Fabbri (2000).

Mediatización y narratividad en la danza. Observación de casos.

A partir de situarnos en esta doble posición, caracterizada por una parte, por un cierto componente narrativo que podríamos definir como de naturaleza más operativa que estructural y por otra, en la mediatización en su trayecto “largo”, observaremos ahora, el otro extremo de este trayecto, el momento actual de la danza, y nos ocuparemos de tres casos:

- Supuestas filmaciones de la Siesta del Fauno y otras obras emblemáticas de los Ballets Russes que en realidad consisten en el montaje de fotografías

originales (tomadas del mítico fotógrafo Adolf Meyer), aparecidas en Youtube en 2009.

- El proyecto de videodanza *Hi Jinx* (1995) que consiste en una serie de videos paródicos sobre la danza y el cine mudo. Autores: Liz Aggiss y Billy Cowie (UK).
- A partir de un corpus de obras de videodanza contemporánea, abordaremos la cuestión del relato y del modo de contar, que aparece como característico de este lenguaje.

Los dos primeros casos han sido circunscriptos porque constituyen fenómenos de ficción narrativa que, además, conllevan cierto desvío: se trata de ficción apócrifa. Ahora bien, que una imagen no afirma ni niega nada, que no argumenta o declara a qué campo discursivo pertenece sino que se limita a mostrar, no es hoy en día ninguna novedad. Sin embargo, este hecho es quizás uno de los tópicos que más han fascinado al intelecto humano y que han atraído y continúan atrayendo incluso hoy, en nuestra era digital, a quienes se dedican a la producción artística y a la reflexión teórica. ¿Cuándo una imagen puede ser considerada verdadera o falsa, o al menos verosímil? ¿Qué rol juega el contexto semiótico para determinar su status? Se trata de preguntas muchas veces formuladas y muchas veces respondidas, sin embargo, estas cuestiones emergen y se reactivan cada vez que aparece en la escena cultural un nuevo registro fotográfico o en video del ámbito artístico o informativo que las coloca en primer plano, suscitando curiosidad, despertando el interés lúdico o simplemente, generando un escándalo.

Es por eso que, los dos primeros casos convocados son ejemplos de este fenómeno ya que focalizan el interés en la instancia de recepción desde su poder en tanto “prueba de existencia” pero sobre todo, desde su capacidad para *mentir* (esta última, en tanto característica facilitada por la tecnología digital). En este marco, nuestra hipótesis consiste en que la mera posibilidad de ficcionalización apócrifa construida en la hibridación entre lo corporal y lo audiovisual a lo que se agrega lo verbal, pone en primer plano la cuestión de la mediatización y la narratividad “extendidas”. Es decir que en estos dos aspectos se encabalga la posibilidad del “engaño”.

Casi 1: Videos apócrifos de los *Ballets Russes*

Fragmentos de un artículo aparecido en Página 12 el 28 de Agosto de 2009:

“Hace unas semanas, alguien colgó en YouTube unos fragmentos de La siesta del fauno, la coreografía más famosa de Nijinsky que nadie que esté con vida en este planeta ha tenido la suerte de ver. Como Atlántida entera saliendo del mar, se cumplía uno de los grandes imposibles del siglo XX. El público, obviamente, colmó la sala virtual. A los pocos días, el mismo usuario agregó escenas de El espectro de la rosa, Scherezade y El Dios azul, donde el artista se transforma en un ser claramente andrógino o en un esclavo siguiendo los pasos pensados por el también joven y genial coreógrafo Michel Fokine (1880-1942). En total, tres minutos que resumen sus apariciones en París como primer bailarín a las órdenes de Sergei Diaghilev, su jefe, su mecenas, su amante.

Pequeño detalle: Diaghilev desconfiaba del cine. No por su mutismo sino por su torpeza y saltos de ritmo en la imagen. Tal vez fuera un buen recurso para un corto cómico o para un documental que retrate a una multitud saliendo de una fábrica, pero una pésima propaganda para una compañía de ballet. Por lo tanto, está claro, prohibió terminantemente que filmaran a su bailarín. Nijinsky, a quien su amante le daba absoluta libertad para inventar coreografías y hacer lo que quisiera con el canon de la danza, obedecía al pie de la letra sus mandatos administrativos. Además, no estaba interesado en verse bailar, es uno de los pocos bailarines que jamás corregía posturas frente a un espejo. “Yo me veo desde afuera cuando bailo, sé perfectamente dónde estoy y qué es lo que los demás están viendo”, dijo mucho antes de volverse loco.

La ilusión se ha derrumbado hace unos días. La experta en ballet ruso, Joan Acocella desmantela el truco en una nota publicada en The New YorkerLiteraryReview. Un técnico de animación llamado Christian Compte creó las secuencias de baile a partir de fotografías tomadas por Adolph de Meyer, más tarde jefe de fotografía de HarpersBazaar, esta vez sí con el permiso del Diaghilev. Para Comte, el fraude de YouTube ha sido un buen recurso publicitario de su estudio de animación en Cannes”⁶.

Caso 2: Hi Jinx

Hi Jinx es un videodanza, que rinde homenaje a una bailarina, coreógrafa y cineasta de comienzos de siglo veinte, Heidi Dzinkowska. Lo curioso, en este caso, se encuentra en el emplazamiento, en el marco de una zona discursiva, la del arte, donde el género de la biografía es el predominante en el trazado de un gran relato lineal y cronológico

⁶ Fragmentos del artículo de Liliana Viola para Página 12, (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-946-2009-08-28.html>)

donde los homenajes se rinden a aquellas figuras históricas, cercanas a lo mítico (sería el caso, en la historia de la danza moderna de Isadora Duncan o Martha Graham, entre otros iconos).

La sinopsis que presenta el video, interpela abiertamente desde la pregunta “¿Por qué Liz Aggis ha elegido representar en su performance-conferencia Hi Jinx, a esta figura ficticia? ¿Por qué dedicarse a tal minuciosa referencialización del legado de Dzinkowska a través de films de archivo, reconstrucciones de danza? Y, en las líneas finales, la misma sinopsis concluye: “Hi Jinx despliega un cálido y rebelde ingenio mientras invita al público a pensar de reojo sobre su deseo de crear íconos históricos a partir del pasado”.

Tanto en Hi Jinx y como en los supuestos filmes recuperados de los Ballets Russes, nos encontramos con formas narrativas que trascienden la materialidad del video y se proyectan sobre toda una zona de discursos. Dicho de otro modo, las fotografías originales dispuestas como video solo puede sucintar un escándalo u obtener un elogio si son enmarcadas por explicaciones paratextuales e intertextuales, cuya ambigüedad o elipsis en cuanto a la validación artística es fundamental para generar el equívoco.

Así, el juego del engaño para llegar a ser efectivo, se asienta sobre la asimetría entre producción y reconocimiento. La complejidad de la semiosis aparece como elemento de base para la proyección de efectos desde producción, y contempla un conjunto de discursos acompañantes en una instancia y en la otra, pero no solo esto sino que entre los mismos discursos opera una lógica narrativa de base.

Así, el desenmascaramiento de los Ballets Russes en formato fílmico, se legitima con un dato intertextual: “Nijinsky se negaba a ser filmado”. De este modo, el flujo del proceso narrativo inicia con el mito del gran bailarín, luego vendrá la irrupción del video en la escena mediática contemporánea y su consecuente desenmascaramiento como falso, seguido de la excusa de “haber pretendido otra cosa” por parte del animador (Christian Compte). De modo tal que, en reconocimiento, sin contar con la afirmación: “Nijinsky se negaba a ser filmado”, en el bagaje enciclopédico la lógica del desenmascaramiento no se produce, el sentido construido es el de un film original, legítimo.

Por su parte, la proyección del video de Hi Jinx en salas de diferentes festivales, reactualiza cada vez, la fascinación por la trampa colocada frente al ojo del espectador. El truco está ahí, podríamos decir, expuesto. Los saberes laterales o la ausencia de ellos, hacen el resto. Es decir, caer en la trampa implica creer en la veracidad del video como una “joya de época” y aplaudir su buena conservación. Si, generalmente son unos pocos los que *caen*, pero siempre los hay.

Aquí también, ambas posiciones, el de ser engañado y el de no serlo, se configuran a partir, no solo, de ciertas competencias intertextuales sino también del hecho de que tales discursos se encuentran, junto al video *Hi Jinx*, en una concatenación de relaciones de sucesión en la producción del sentido: el falso mito, es seguido por el homenaje apócrifo y, en el reconocimiento el resultado puede ser uno o el otro: ser engañado o su opuesto, el sortear el engaño.

También en esta lógica narrativa las herramientas para uno u otro final, se encuentran en los saberes previos, teniendo como perfil, en un límite superior, al conocedor de videodanza en tanto lenguaje y conocedor del paratexto (sinopsis y performance) del video, en tanto bagaje discursivo que categoriza a un espectador “experto”.

Estos casos de borde, de ficción apócrifa nos permitieron indagar en los procesos narrativos capaces de contribuir a generar efecto de verdad o su contrario.

Observamos así, a la danza en de la actualidad donde el cuerpo en movimiento se articula con los dispositivos digitales y notamos que, en este proceso, se genera una modulación del aspecto narrativo en dos aspectos:

- En su imbricación en el tejido de reenvíos indiciales que otorga estatuto de tesis de existencia a una fotografía y a una filmación en el sentido canónico por una parte, y que, al mismo tiempo, las coloca bajo la lupa de la sospecha si se las observa de acuerdo con las posibilidades de trucaje abierto en el reinado de lo digital.
- Como medio de concatenación de discursos, de los videos y los elementos transtextuales (saberes sobre el lenguaje, metadiscursos y mitos).

En ambos aspectos, la narratividad, como lógica procesual sostenida en el *cambio*, aparece regulando la gestación de efectos de sentido posibles, por una parte, y de sentido(s) efectivamente producido (s) por otra (resultados verificables en las instancias de producción y reconocimiento, respectivamente).

Caso 3: El relato simulado en la videodanza.

En la era de la electrónica y con la llegada del video, frente a las imágenes no representativas radicalmente irreducibles a procesos que forman parte importante de nuestros hábitos perceptuales, el receptor no busca referencializar lo que ve a una realidad previa. *“Las posibilidades de alteración de la textura y calidad de la imagen son innumerables, permitiendo múltiples manipulaciones capaces de impulsar los discursos icónicos más allá de sus límites analógicos”* (Zunzunegui, 1998: 218). En cuanto al tiempo, de la lógica del encadenamiento de planos en el filme donde se diferencia claramente la linealidad del montaje y la articulación de planos del tiempo

diegético, se pasa a la instantaneidad y reinado del tiempo presente y a la carencia de una temporalidad representada, en tanto característica a la imagen de flujo electrónico, para luego pasar al terreno del algoritmo de lo digital, donde se diluye el tiempo en un puro efecto de sentido. En conclusión, si algo es definitorio del hacer del video es, que la inclusión de la ficción se presenta solo como elección estética.

Sin embargo, a la luz de tal situación, en el caso del videodanza, el hecho de que el material registrado sea el cuerpo del performer y su movimiento, plantea no pocos problemas. Con respecto al componente ficcional, es frecuente la frecuentación de la narración pero de un modo específico: evidenciándola, mostrándola como artificio.

Solo como ejemplos entre muchos otros, podemos mencionar al largometraje *Blush* (2005) de Vandekeybus basado en el mito de Orfeo y Eurídice o del videodanza *Chamamé* (2008) de Szperling, este último ambientado en escenarios naturales típicos del noreste argentino, que cuenta la historia de una mujer simpática y delirante, que se deja llevar por la corriente del río. En ambos casos, se trata de un simulacro de historia que propone “juguemos a relatar”, pues este relato se presenta inacabado, sugerido – se cita la estructura y se cita la retórica del “contar” a través de la coreografía y el efecto lúdico dado por operaciones visuales y sonoras de índole diversa.

Así, a diferencia de las ficciones narrativas canónicas y que son cercanas al universo de la “danza para la pantalla” (es decir, a las del cine para grandes masas y, las del ballet romántico), la ficción narrativa en la videodanza “parpadea” entre la interpelación partir de la inmersión mimética, es decir, colocando ante el espectador señuelos que lo llevan a tratar la representación ficcional como factual y apropiársela a través de mecanismos de introyección, proyección e identificación (Schaeffer, 2012: 94) y aquella que lo “desafía”, convocando sus saberes sobre “el mundo” y sobre el dispositivo.

Conclusión

Los casos antes analizados, han sido seleccionados al advertir que pivotean entre la propuesta del “dar a ver” de la imagen fotográfica en su carácter icónico, y la habilitación de juicios de gusto, por una parte, y la actualización de problemas clásicos (e incluso históricos) en torno a la imagen en su carácter indicial, pero, además observamos que el aspecto narrativo aparece como constitutivo en la concatenación de segmentos discursivos a partir de operatorias transtextuales.

Hemos podido identificar los diferentes niveles en que se presentan formas narrativas en los casos analizados, claro está, que tomamos como discursos de referencia a videodanzas en cuya diégesis prima el relato en su acepción tradicional (La siesta del

fauno, Hi Jinx), y cuyas condiciones de producción incluyen elementos del mito pero donde situamos la atención, de forma específica es en la asimetría entre producción y reconocimiento pues es allí, donde lo narrativo interviene de lleno en la posibilidad del engaño en los dos primeros casos, y de la mostración del artificio en los últimos.

Como cierre, podemos señalar que la materialidad, del dispositivo, el estatuto de la tesis de existencia que de allí se desprende, la asimetría entre producción y reconocimiento y la secuenciación transtextual, aparecen como problemas que toman relieve en el momento en que indagamos en el funcionamiento de estos casos. Estos aspectos, permiten dar cuenta del modo en que, en la danza, aparece como central y plenamente articulada la dimensión narrativa junto a la ubicación de este arte en el desarrollo de la mediatización, en tanto fenómeno que forman parte de la producción semiótica del sapiens desde sus orígenes.

Para concluir, resulta interesante detenerse a considerar la naturaleza de las técnicas que posibilitan la autonomía y persistencia primero del filme y más tarde de las producciones audiovisuales de soporte electrónico y digital (que se distinguen según el modo en que se manifiesta y se organiza el flujo espacio-temporal de acuerdo a los límites y posibilidades de cada soporte), articuladas con otras muy diferentes, las técnicas de la danza que no son más que variaciones en base a las mismas que promovieron el desarrollo del ser humano.

En otras palabras, mientras que, por su parte, la danza se ubica en un lugar problemático, donde incluso los discursos de la actualidad que conforman este arte ponen, en evidencia su ubicación conflictiva, siempre en el linde entre mediación y mediatización, *por otra*, el video digital puede situarse en ese punto bien definido y reciente de la evolución de nuestras sociedades, que Verón caracteriza como la era de los *fenómenos mediáticos*. Entrecruzamiento contemporáneo que permite constatar su carácter heterogéneo y complejo a la luz de su ubicación el largo y aún no finalizado, momento de *estar en el mundo* del h. sapiens.

Bibliografía

- FABBRI, Paolo (2000) "La narratividad" en *El giro Semiótico*, Barcelona, Gedisa.
- GUIDO, Raquel (2014) *Teorías de la corporeidad*, Colección Cuadernos de la cátedra. Buenos Aires (2014), Departamento de Artes del Movimiento. IUNA.
- HASSELL, Arnold (1971) *El maravilloso mundo de la danza*, Madrid. Ed. Aguilar.
- SACHS, Curt (1944). *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión.

- SHAEFFER, Jean-Marie (2012) *Arte, Objetos, Ficción, Cuerpo, cuatro ensayos sobre estética*, Buenos Aires, Ed. Biblos.
- TRAVERSA, Oscar (2010) "El espectador inexperto" en *Terpsícore en ceros y unos*, Buenos Aires, Ed. Guadalquivir.
- TEMPERLEY, S. (2014) "TowardsAnAestheticalApproach To Screendance" en *The Oxford Handbook of screendanceStudies*. Oxford: University of Oxford. 2014.
- VERÓN, Eliseo (2013) *La Semiosis Social 2*, Buenos Aires, Paidós.
- TRAVERSA, Oscar (2016) "El trayecto del gesto a la plena mediatización de la escritura", Foro *Mediatización y Narratividad* del Congreso internacional de Semiótica "Miradas, recorridos, y nuevos objetos de conocimiento" Federación Argentina de Semiótica. Santa Fe- Paraná. 15,16 y 17 de septiembre de 2016.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1998) *Pensar la imagen*, Madrid, Ed Cátedra.